ايقاع اللون

في القصيدة العربية الحديثة

د. علوي الهاشمي
(البحرين)

عادة ما يستثير ذكر اللون، من خلال الالفاظ والأسماء الدالة على الألوان، حاسة البصر الخاصة والمكلفة بتوصيل ذبذبات اللون الايقاعية إلى المخ، وذلك من جراء استثارة المراكز البصرية الموجودة في المخ وتحريكها بواسطة التخييل لا التشكيل المباشر. وما دامت اللفظة اللغوية ذات الطبيعة الصوتية هي الوسيلة التي تحمل تلك الشحنة اللونية البصرية في مضمونها فإن ثمة تداخلاً يحصل بالضرورة بين ايقاع الكلمة الصوتي الشكلاني المهمل وايقاع مضمونها الدلالي الداخلي المقصود. فالأول ايقاع يتجه من الخارج المألوف والعادي إلى الداخل لينبه احساساً غافياً. والثاني ايقاع يتجه صاعداً من الداخل الخاص بعد أن صحا توا، ليعانق العالم الخارجي ويفرض نفسه عليه. وهذا معنى أن تسيطر حاسة البصر على حاسة السمع، ويتغلب ايقاع العين الصامت والداخلي على «ايقاع» الأذن الصائت والخارجي، وهو المقصود «بسيادة القراءة على السماع»، في الشعر العربي الجديد، حسب رأي أمل دنقل(١).

ولعل ذلك التحول الايقاعي يعود إلى طبيعة التطور الحضاري في العصر الحديث الذي اتسم بطغيان الفنون المرئية والبصرية على حساب الفنون الصوتية ذات التأثير المتناقص بالمقارنة. وهو مقترن كما يبدو، باتساع دور الخيال الفردي والحرية الشخصية اللذين قد لا يعني تحققهما في مجال الفن والالحاح عليهما فيه سوى حرمان منهما في الواقع مما يحمل الذات على اللواذ بداخلها ضمن حركة ايقاعية خفية وصامتة؛ لممارسة ما تفتقده خارجها من حرية لا تستطيع ممارستها ضمن بنية ايقاعية صارمة وذات رنين واضح ومثير للانتباه وهذا يعني أن الذات الشعرية الحديثة وجدت في ايقاع اللون، كواحد من مظاهر المجال التخييلي، تعبيراً أكثر خفاء وأشد رمزية من ايقاع الصوت يناسب حركتها الداخلية السرية وايقاعها التعبيري الصامت خاصة وأن ايقاع اللون قادر على تعويض ايقاع الصوت نظراً لارتباطهما الحميم الذي تؤكده بعض النظريات الموسيقية والرياضية الحديثة. «فقد وجد العلماء ـ وعلى رأسهم نيوتن ـ أن النسب الرياضية الفاصلة بين ألوان الطيف السبعة تتقابل مع الأصوات الموسيقية السبعة، (مع ترتيبها كذلك). ووفقاً لذلك بدأت المحاولات العلمية العديدة للربط بين اللون والصوت، بين العين والأذن، وذلك بعزف موسيقي مع عرض الألوان التي تتقابل معها. . .»(٢).

ولا شك أن إيقاع اللون أكثر خفاء وداخلية من ايقاع الصوت، خاصة حين لا يصطدم بحاسة البصر الخاصة بالتقاطه والمكلفة بتحويله وترجمة ذبذباته إلى مركزه في

المخ، اصطداماً مباشراً، بل عن طريق تخيلي وضمن علاقة اشكالية تتخذ من أصوات اللغة وسيلة تعبير أساسية. وبذلك تعمل اللغة صوتياً ودلالياً على امتصاص الخصائص الفيزيائية المباشرة الملتصقة بمادة اللون الطبيعية وتحويلها إلى خصائص تخييلية مرتبطة بوظائف الشعر واللغة أساساً، والاقتصار على جوهرها التشكيلي المتمثل في إيقاع اللون وانعكاسه على شاشة الخيال وصفحة النفس وحركة الشعور. وهذا معنى القول «ان الموسيقى الداخلية التي تتحقق فيها جوهرية الشعر الحديث هي موسيقى لونية وإيحائية»(٣)، وهي جوهرية قائمة على التعبير عن الفكرة والرمز والايحاء، أي من خلال إشكالية العلاقة بين خصائص الرؤية وخصائص الصوت وهو ما دفع ابراهيم العريض الناقد إلى أن يضيف عنصر اللون إلى عناصر بناء النص الشعري الاساسية وهي الموسيقى والعاطفة والخيال(٤). ومن شأن تلك العلاقة الاشكالية المتلابسة بين موسيقى اللغة وموسيقى اللون، إن جاز التعبير، أن تنتج إيقاعاً داخلياً أكثر التصاقاً بحركة الذات، يمثل جوهر الموسيقى الأصل وجذرها الجامع وأثيرها الأنقى الذي لا شكل له سوى «شكل» الذات الغامض وحركتها الحية. وهذا ما دعا الموسيقيين العظماء إلى الربط بين السلالم الموسيقية (المقامات) وبين الألوان، من الناحية الوجدانية، «وكانت العلاقات ترتبط إلى حد ما بأحاسيسهم الشخصية النابعة من تجربة كل منهم في الفن وفي الحياة. ولذلك فإن تحديد كل منهم كان يختلف عن الآخر»(٥). وهي النتيجة التي أكدها النظر في طبيعة المخيلة والبحث في وظيفتها المشتركة، «إذ ثمة ايحاءات متبادلة بين الادراكات تدعى «احساسات متزامنة». فيمكن لصوت ما، مثلاً، أن يستدعي مجموعة من الألوان أو شكلاً غريباً. فإذا كنا في حالة استرخاء مغمضي الجفون نستطيع إذا ما سمعنا لحنا أو الحاناً عدة أن نرى ما حولنا يتألق بالنور ونرى أومضة ونجوماً وأزهاراً ووجوهاً»(٦).

ومن هذا الجوهر الايقاعي الواحد بين جميع الفنون راحت القصيدة الجديدة، في البحرين، تستمد ايقاعها الداخلي، جاعلة من الحيز الشعري (اللغة الشعرية: صوتاً أو دلالة وتركيباً) نقطة تقاطع خصبة ومركزاً حياً لمجمل ايقاعات الحياة التي تجسدها مختلف الفنون الجميلة. وهو ما جعل القصيدة الجديدة محفلاً ومجلى لعدد من المظاهر الفنية التي تشترك في ابراز إيقاعها التكويني الخاص، مثل الايقاع اللوني وإيقاع الحرف وإيقاع الحركة وإيقاع الفراغ، مما شرحناه في مكان آخر، اضافة إلى مظاهر ايقاعية أخرى لا يتسع المجال إلى دراستها، ولذا سنكتفي بالاشارة إليها عند الضرورة(٧). إلا أن الايقاع اللوني يمثل أبرز تلك المظاهر الفنية تجلياً وتحققاً ونضجاً في سياق تجربة الشعر المعاصر في البحرين، خاصة على صعيد القصيدة الجديدة المتمثل في كل من قصيدة التفعيلة «وقصيدة النثر». وهو الصعيد الذي سنركز عليه في دراسة هذه الظاهرة من خلال توظيفها الابداعي المتميز عن مظاهر وجودها العابر والنادر في اطار قصيدة العمود.

ومن هذا الجوهر الايقاعي الواحد بين جميع الفنون راحت القصيدة الجديدة، في البحرين، تستمد ايقاعها الداخلي، جاعلة من الحيز الشعري (اللغة الشعرية: صوتاً أو دلالة وتركيباً) نقطة تقاطع خصبة ومركزاً حياً لمجمل ايقاعات الحياة التي تجسدها مختلف الفنون الجميلة. وهو ما جعل القصيدة الجديدة محفلاً ومجلى لعدد من المظاهر الفنية التي تشترك في ابراز ايقاعها التكويني الخاص، مثل الايقاع اللوني وايقاع الحرف وايقاع الحركة وإيقاع الفراغ، مما شرحناه في مكان آخر، اضافة إلى مظاهر ايقاعية أخرى لا يتسع المجال إلى دراستها، ولذا سنكتفي بالاشارة إليه عند الضرورة(٧). إلا أن الايقاع اللوني يمثل أبرز تلك المظاهر الفنية تجلياً وتحققاً ونضجاً في سياق تجربة الشعر المعاصر في البحرين، خاصة على صعيد القصيدة الجديدة المتمثل في كل من قصيدة التفعيلة «وقصيدة النثر». وهو الصعيد الذي سنركز عليه في دراسة هذه الظاهرة من خلال توظيفها الابداعي المتميز عن مظاهر وجودها العابر والنادر في اطار قصيدة العمود.

وليس من قبيل المصادفة، بعد ذلك، ارتباط ايقاع اللون بايقاع الحرف، واندماجهما الوظيفي وتعاونهما على خلق الصورة الشعرية في القصيدة الجديدة. ولا من قبيل

المصادفة كذلك تحقق ذلك على يد شعراء معينين تميزوا أكثر من غيرهم منذ بداية تجاربهم بالانفلات الواضح صوب أفق الحداثة والاتجاه نحو عوالم المغامرة والتجريب والكشف المستمر. ويمثل قاسم حداد علامة بارزة على هذا الطريق، كما تمثل تجربته الشعرية الطويلة والمتطورة بشكل ملحوظ تجسيداً حياً لمعالم طريق الحداثة. فمنذ مجموعته الأولى حاول قاسم معالجة ايقاع اللون وتوظيفه مندمجاً مع ايقاع الحرف، وإن لم تخل تلك المعالجة من سطحية البدايات وعيوب المحاولات الأولى. فمن صور المعالجة اللونية ـ الحرفية المشتركة قوله:

يا سفر الانسان المقهور
دعني أكتب حرفاً احمر
يزرع فيه حزناً أخضر
يثمر افراحاً من بلور
دعني أحفر فيك الخندق
لتطل علينا أغنية
ترقص في ثوب الجنية
رقصا كالطوفان الازرق[٨] ....

إن استخدام الألوان هنا (الأحمر والأخضر والأزرق) لا يتعدى البعد الرمزي المسطح والأشبه بالإشارة المستمدة من دلالة اللون الواقعية المألوفة. فالأحمر لون الدم والأخضر لون الزرع، والأزرق لون البحر. ومن هذه الدلالات الواقعية يستمد اللون بعده الرمزي، بعد أن حجبت عناصرها من سياق الصورة الشعرية. فالأحمر رمز للثورة والنضال، والأخضر رمز للأمل والحياة والأزرق رمز للتغيير والتجديد والحركة[٩]. إلا أن هذه الألوان تنتظم رغم سطحية استخدامها ومباشرة معالجتها، في تكوين ايقاعي متناغم يتطابق في مجمله مع الخطوط العامة لقانون اللون العلامي الذي سنفصل القول فيه، اضافة إلى أن هذا التكوين الايقاعي اللوني على بساطته وسذاجته، يمثل الأساس المتين والحقيقي الذي قامت على قاعدته، ونشأت عنه، وتطورت من خلاله ظاهرة توظيف الألوان ضمن سلم موسيقي مرتبط بحركة الواقع في تجربة الشعر المعاصر في البحرين. وهو ما جعل تطور التكوين اللوني يتطابق تدريجياً مع ابرز مراحل قانون اللون العلامي المذكور وأهم ملامحه الجوهرية كما سنرى.

ويقوم قانون اللون، كجزء من قانون العلامة العام، على فرضية بسيطة هي أقرب إلى البديهة، ومفادها أن الأبيض والأسود هما أساس اللعبة اللونية بأكملها، أي أن هذه الثنائية «اللونية» تمثل قاعدة القانون ومنطلقه في كل الأشياء والظواهر ابتداء من اللغة المعبرة عن قوانين الواقع، إذ نجد في كل اللغات كلمات غير مجازية لكل من الأبيض والأسود. ومثل هذه الكلمات تغطي جميع ألوان الطيف Spectrum[١٠]. ويبدو أنه من خلال الجوهر الاشكالي الكامن في العلاقة المتقاطعة بين طرفي هذه الثنائية «اللونية» الاساسية والتي تتمثل في تدرجات الضوء والظل وانعكاس أحدهما على الآخر بنسب متفاوتة ومتداخلة، تبدأ الوان الطيف القزحي في التشكل متبعة قانوناً بنيوياً ثابتاً في أساسه وخطوطه العامة. «فلو كان هناك حد ثالث أو حدود كثيرة بين الأسود والأبيض، فإن الحد الثالث سيكون عبارة عن كلمة قريبة في مدلولها للأحمر» على الصعيد اللغوي. «أما المرحلة (اللغوية) اللونية الثالثة التي تنشأ عن ذلك فعبارة عن كلمتي الأخضر والأصفر»[١١]. ضمن معادلة متقاطعة أي قابلة للقلب (الأخضر ← الأصفر/ الأصفر ← الأخضر). «وعندما تنشأ هذه الكلمات الخمس فإن الأزرق والبني سيتبعانها مما يجعل الامكانية قائمة لنشوء بقية الألوان الأربعة الأخرى دون أن يكون لها نظام تراتبي محدد»[١٢].

ويمثل الشكل التخطيطي التالي المراحل التي يتحول فيها قانون اللون العلامي حسبما تصورها فريق من الباحثين الانكليز:

[أرجواني وردي برتقالي رمادي] < بنيّ < أزرق [أصفر أخضر] [أخضر أصفر] ← أصفر < [أبيض أسود]
(7) (6) (5) (4) (3) (2) (1)

وفي ضوء هذا الشكل المبين، يعتقد القائمون بالبحث «أن هناك أحد عشر طبقة لونية عامة ممكنة الوجود، تنتشر ألوانها بطريقة واحدة وضمن نظام ثابت»[١٣]. ويدخل ذلك

النظام في اطار القوانين العلامية التي تزعم فيما يخص الايقاع اللوني أن «جميع اللغات Semantic Laws تخضع لقانون شامل يضبط نشوء الألوان وتحولاتها المتتابعة»[١٤].

وهذا يعني أن استخدام الألوان في النص الشعري ليس عملية اعتباطية محضاً، بقدر ما هي تخضع لقوانين علامية شاملة وثابتة، تجعل ذلك الاستخدام ذا طبيعة ايقاعية هارمونية متتابعة ومتناغمة «لا تعتمد على نظام ثقافي محدد وحسب بقدر ما تعتمد على مستوى محدد من التشابك الثقافي المعقد «'Cultural Complexity'»[١٥]. وهو ما جعلنا نعتبر ذلك الاستخدام المطرد في سياق تجربة الشعر الجديد في البحرين «تكويناً ايقاعياً» له ملامحه الواضحة وقوانينه الثابتة، نظراً لارتباطه القوي بالواقع من جهة، وباللغة الشعرية من جهة ثانية؛ حيث ثبت أن الكلمات، على صعيد هذه اللغة تجعل من حيزها المجازي اطاراً يتبادل فيه الصوت واللون خصائصهما[١٦]. وذلك من شأنه أن يجعل من العناصر اللونية المستخدمة في النص الشعري رموزاً ذات دلالات ثابتة تقريباً ومرتبطة بأماكن محددة لها على درجات السلم الايقاعي لا تبرحها في الغالب العام. كما أن وجودها ليس مرتبطاً بشرط وضوحها اللفظي (ذكر اسم اللون)، ما دام استخدام العناصر اللونية يخضع أساساً لوظيفة اللغة الشعرية ذات الطبيعة اللغوية المجازية.

ولعل ذلك يسمح لنا باستقراء أبرز العناصر اللونية المستخدمة في شعر البحرين المعاصر ووضعها في السلم الايقاعي الخاص بها، وهو لا يبعد عن ثوابت القانون العلامي المذكور مع ما ترمز اليه من دلالات مختلفة. وذلك على النحو التراتبي الذي يوضحه الجدول التالي:

	اللون	الدلالة الرمزية	الدلالة الواقعية	الدلالة الصغيرة في غياب اللون
١	الأسود	الواقع	الظلم والكبت والمحاصرة	الليل، الظلام، العتمة، الزيف، الموت
٢	الأبيض	المثال	الحرية المطلقة	الشمس، الندى، الموج، الكفن، الحياة
٣	الأحمر	النضال	سقوط الشهداء	الدم، الجراح، التوهج
٤	الأصفر	اليأس	الاحباطات النضالية	الصحراء، الرمل، السواحل، التخيل
٥	الأخضر	الأمل	الاصرار والتحدي	النخلة، الغصن، البحر
٦	الأزرق	الحلم	التفاؤل واليقين الصادق	أسماء، البحر، النجمة، الفجر
٧	بقية الألوان	تحولات نفسية	محاولة لتركيب علاقات الواقع للكشف عن حقيقتها	الصور الشعرية وتحولاتها المختلفة

ليس يخفي ما في الجدول من تداخل وتناقض وخلط بين هوامشه الدلالية الثلاثة في تقابل عناصرها مع العناصر اللونية المرتبطة بها. فالكفن (رمز الموت) والحياة يقعان في هامش واحد مقابل عنصر الأبيض، والنخلة تقع في هامشين متناقضين هما اليأس والأمل، والبحر يقع في هامشين مختلفين وان تداخلا هما الأزرق والأخضر (الحلم والأمل). ويعكس ذلك كله حيوية الايقاع اللوني وقدرته التكوينية على التحول داخلياً من عنصر إلى آخر ومن طبقة لونية إلى أخرى، معتمداً على ذلك القانون العلامي الثابت، وهو ما يمنح النص الشعري من خلال استخدام الألوان، حيوية أكبر لتحقيق الوظيفة الشعرية التي لا تعتمد مبدأ التطابق وحده، بقدر ما تنمو عبر قوانين التقابل والاختلاف والتضاد. وهي قوانين أكثر صدقاً وتعبيراً عن حركة الذات وتجربة الشعور الداخلية. فبين الموت والحياة جدل لا ينتهي، والنخلة تروى فتخضر بالأمل وتعطش فتذوي وتثير الاحساس بالشفقة واليأس، والبحر يناوح بين السطح الأخضر والعمق الأزرق وبين الجزر والمد.. وهكذا.

ويمكن التعرف على هذا القانون من التداخلات اللونية، بالكشف عما تشير إليه عناصر اللون، على صعيد الدلالات المختلفة، في تجربة قاسم اللونية الأولى المشار اليها، ثم في سياق تطور التجربة الشعرية العام في البحرين.

يقابل السلم اللوني المذكور عند قاسم حداد، وينتج عنه، سلم دلالي يتمثل في مراحل نفسية ثلاث، هي توتر

الحالة الشعروية واشتدادها (الأحمر) ثم الوعي بها وتمثلها واستيعاب عناصر التوتر فيها (الأخضر = العاطفة + العقل) وأخيراً دفعها نحو نهايتها الطبيعة (الأزرق المائل للبياض = أفق الرؤيا والحلم) إلا أن هذا السلم الدلالي لا يتم له التجسد، إلا في نمو الدلالة بشحناتها ومستوياتها المتشابكة نفسياً وفكرياً ولغوياً وايقاعياً، وذلك في اطار الصورة أو اللغة الشعرية. وهو نمو شبكي متقاطع من شأنه أن يدخل النمو الرأسي (اللوني) في سياق وظيفي. فاللون الأحمر صفة للحرف المقاتل (القاتل/ المقتول) الذي يمثل رمزاً لتجربة «الشاعر» في التعبير عن «الانسان المقهور». وهي صورة مشحونة بالطاقة الفنية والنفسية، مما يجعلها قادرة على الامتداد للكشف عن حقيقة توترها الداخلي وطبيعتها الجدلية العميقة (الكلمة/ الفعل). ويقوم على تجسيد تلك القدرة الامتدادية الفعل «يزرع» الذي يجعل الأحمر فاعلاً والأخضر مفعولاً. وهو مفعول ينطوي على فاعله بسبب اقتران صفة اللون الدلالية بنقيضها الواقعي (الحزن)، وبسبب اقتران المحسوس بالمجرد والمهموس بالجمهور في أصوات كل من الصفة وموصوفها، مما يعكس قمة التوتر والصراع المتوازن بين عنصري الفاعلية التي كانت كامنة في اللون الأحمر، ومتغلغلة في النفس، وملتصقة بخصوصية التجربة الشعروية (الأصفر). ألا أن الوعي الفني سرعان ما يكشف عن حقيقة ذلك الصراع بعد أن تعايشه النفس معايشة حارة وتمتصه طبيعة التجربة الشعروية فتتوجه الصورة المتناقضة (الحزن الأخضر) تلقائياً صوب أفق الحلم وحدود الرؤيا فيفصح الأخضر عن مخزونه الخفي من اللون الأزرق المائل للبياض، فتمتد الصورة الشعرية عبر مراحل طبيعية متعاقبة من الفعل (يزرع) إلى الفعل «يثمر» والناتج هو «يثمر. . . افراحاً من بلور»، وهو ناتج يوحي على الصعيد اللوني باللون الأزرق بسبب الايحاء بخصائصه البلورية وصفة البياض المتلابسة معه، دون ذكر للأبيض. وبالفعل فسرعان ما تلد الصورة اللون الأزرق من خلال صفة الطوفان الحي المتحرك الراقص رقصاً مؤكداً (من خلال صيغة الاطلاق الفعلية: ترقص رقصاً) رغم خفائه لارتباطه بفعل كائن خفي (الجنية)، وهي الحركة الحلمية الراقصة التي تفرز تلك الصورة المزدوجة والمركبة من عناصر واقعية محسوسة (ثوب) وعناصر مجردة خفية (الجنية) مما يقتضيه «تركيب الحلم الواقعي». وهي الصورة الشعرية التي تنتج في سياقها الرؤيوي والفني (عبر أداة التشبية) صورة تشبيهية ينداح أفقها عن ايقاع اللون الأزرق الختامي كصفة للطوفان المتلابس مع لون الثلج الأبيض.

لقد استطاع الاستخدام اللوني هنا، رغم بساطته وسطحيته أن يحقق ايقاعاً متناغماً ومتطوراً ومتشابكاً على جميع مستويات النص الشعري، النفسية والدلالية والفنية. وقد تعمدنا عدم ذكر المستوى الوزني الذي كانت له وظيفته المميزة في تلك الشبكة الفنية دون شك، لنؤكد على أن ثمة وجوداً حقيقياً لايقاع داخلي، وليس وهمياً كما يظن البعض[١٧]، بصرف النظر عن وجود إطار له يساعده على البروز، في النص الشعري.

إن إيقاع اللون، كغيره من مظاهر الايقاع التكويني، قادر على أن يستقطب من حوله حركة ايقاعية كاملة لا تقل أثراً وتركيباً وصعوبة عن اطار الوزن الخارجي، إن هي لم تتفوق عليها نظراً لانفتاحها وجدتها وغناها وارتباطها المباشر بحركة الذات وتجربة الشعور، مما يجعلها أكثر قابلية للنمو والتطور في تجربة الشاعر وتجربة الشعر بصفة عامة من أية بيئة اطارية أخرى. **وهذا ما يؤكده تطور الايقاع اللوني عند قاسم نفسه من جهة، وتطوره من ثم في سياق تجربة الشعر المعاصر في البحرين من جهة ثانية، كما سنوضح.**

لم يتوقف الايقاع اللوني عند مستوى استخدام اللون المجرد صفة لموصوف واقعي مما يخفف من صفته التجريدية المحض، كما رأينا ذلك عند قاسم في المرحلة الأولى، بل نجد ذلك الاستخدام يصل إلى مستويات أكثر تطوراً وحساسية ووعياً بوظيفة الايقاع اللوني المجرد ودوره في تشكيل الصورة الشعرية وبناء القصيدة العام. وهي مرحلة، رغم نضجها الفني والفكري، لم تخرج عن ذلك التكوين الايقاعي الذي عرضته تجربة قاسم اللونية المبكرة، بسبب ما استجمعته من خصائص التجربة الواقعية المعيشة وما كشفته من مميزات البيئة المحلية ومكونات الانسان النفسية وتجربته العامة المراوحة بين التوتر والصراع اليومي (اللون الأحمر) وانتزاع الأمل وحب الحياة عنوة (اللون

الأخضر) مسكوناً بهاجس الحلم وحتمية الخلاص (اللون الأبيض). وهما الطرفان الاطاريان اللذان يحدان السلم اللوني كما ذكرنا.

وتعبر الألوان الأخرى عن درجات التطور والترابط، صعوداً ونزولاً بين هذه الألوان الثلاثة الأساسية[١٨]، في محاولة مستمرة للانتقال والخروج من حالة السلب الكاملة (اللون الأسود) إلى حالة الايجاب المثالية المطلقة (اللون الأبيض). وهما الطرفان الاطاريان اللذان يحدان السلم اللوني من جانبيه الرئيسيين (الأحمر - الأزرق) والنقطتان اللتان يتحرك بين قطبيهما المتجادلين ايقاع اللون صعوداً وهبوطاً، مجسداً حركة الذات العميقة في علاقتها الاشكالية الحية المتذبذبة بين ظلام الواقع ووهج الحلم. وهي الجدلية التي يضعها علي الشرقاوي في عدد من الصور المتناقضة مثل «سواد الأبيض»[١٩]، أو «ضوء الظلمة»[٢٠].

ويمكننا في ضوء هذا المفهوم المتقدم لايقاع اللون أن نسجل هذه النماذج الشعرية الموضحة، ثم نحاول لمس ما طرأ على استخدام اللون من تطور وظيفي وفكري عن تجربة قاسم السابقة، مما جعلها أكثر تطلعاً للتطابق مع القانون العلامي المذكور آنفاً:

ن/١

وحدك...
ما زلتَ تبحثُ عن مدخلٍ للوطنْ
تقرأ اللونَ:
أسودُ
اصفرُ
احمرُ عَبْرَ المساءِ المسافر بين قميصك والجلدِ
تسأل عن شجرٍ لا يموتُ[٢١]

ن/ ٢

لغة اللون تفصح عن نفسها. الجسد الواحد المتكامل
يكشف سرَّ ترابطه. القوس يعلن اسراره القزحية:
إن المدى اصفرُ
فالردى احمرُ
اصفر... احمر... اصفر... احمر احمر....
اخضر اخضر اخضر ....
ازرق.
فجميع الألوان تسافر عبر اللون الأحمر
هكذا كان يوصي الشهيدُ، فيعلن سرَّ الولادة:
«إن الدم موصول بالدم»[٢٢]

ن/ ٣

من الأزرق تخرج عصافير كثيرة
تنقل في مناقيرها مناديل ضاحكة
ومن الليلكي تتثاءب اقمارُ
اتعبها السهر
تغسل خديها بماء الصحو وتبدأ في العمل
من اللازوردي تتدافع احلامُ الشعوب النشيطةْ
تسرج فرس اليقظة وتبدأ في التحققْ
من الوردي تتباهى الشهوة
تَطوي راياتِ الخجلْ
وتنشر الوية الأحمر
وَتكسِر القاعدة
من سرور عينيك ابتدىء أنا
كالاسطورةْ
اتلفَّتُ
لا أجد سوى سيوفٍ مرتعشةٍ
كغابةِ اغصانٍ في عاصفة
وحين يهجم بكاؤكِ
تجرفني السيول
فلا تسعني السفنُ ولا السواحل
واشتاق إليكِ
كالابيض للالوانْ[٢٣]

ن/٤

صبحت مساءكِ
أكملت فيك نهاري
وشمسُ غروبك تمشي إلى ساعديَّ
تنام بفيء النشيد الجميلْ
فيشتعل الجرحُ ورداً،
ويُزهر مشتلَ وعدٍ قريبْ[٢٤]

ن/ ٥

هكذا تأتي القصيدة

تأتي القذيفة

هكذا

تحتل البياضَ الحالمَ نارٌ

والرمزُ فصلٌ يحتال كالعرش

وقواف تعدو

تنهالُ شظايا تأخذ شكل الكلمات

فأعرف،

استشرف لون الأفق كنجمةِ بردٍ

اهتف

ـ من يكبو في البرد وحيداً لا يدفأ ـ(٢٥)

تعبر جميع النماذج السابقة عن ادراك حسي واع لمسألة استخدام اللون وتوظيفه بخصائصه البصرية المتخيلة توظيفاً شعرياً من خلال الصور الشعرية وذكر لفظة اللون أو اسمه دليل على الوعي الحسي والفكري باستخدامه. وكل النماذج عدا الرابع تشترك في صفة الوعي بذكر مفردة «اللون» صريحة واضحة. وهذا يعني أن استخدام اللون لم يعد، كما كان عند قاسم، مقتصراً على صفته الطبيعية المرتبطة بموصوف واقعي ملازم له ومقترن به أساساً كالدم الأحمر والزرع الأخضر والبحر الأزرق، قبل أن تلعب المخيلة التصويرية دورها الفعال في ربط الواقعي بالمجرد وتغييب ملامحه المحسوسة عن طريق الاستعارة. بل اتجه الوعي، هنا إلى اللون مباشرة كطاقة تشكيلية ذات خصائص نفسية وبصرية متميزة ومستقلة عن قوانين وجودها الخارجي المتلابسة مع عناصر الطبيعة المرئية.

ولعل أخطر النتائج التي تترتب على هذا الاتجاه في نظر بعض الباحثين(٢٦) هو توسيع مجرى الواقعية إلى الحد الذي تسمح فيه للفن التجريدي وأدب اللامعقول بأن يدخلا في إطارها. «وليس ذلك استنتاجاً» من الباحث كما يقول ولكن «جارودي» نفسه ينتهي إلى هذه النتيجة صراحة إذ يقول أن المحدثين قد حرروا اللون، فاللون الأحمر أو الصافي أو الأزرق أو الأخضر يعتبر من الآن «واقعاً في حد ذاته» وهذا يتيح الفرصة لمولد الفن التجريدي(٢٧) وهو بالفعل ما انعكست هنا آثاره التجريدية المتزايدة التي يمثل استخدام اللون استخداماً تجريدياً أحد مظاهرها التشكيلية الكثيرة، مما نحن بصدد دراسته في هذا البحث.

وتقتضي الأمانة الموضوعية أن نسجل محافظة أغلب النماذج اللونية ان جاز الوصف في تجربة الشعر المعاصر في البحرين على ملامح التجربة الواقعية ومضامين الحياة التي تحرك الذات الشاعرة أساساً وترتبط بها دون انقطاع، نظراً لحيوية قوانين الواقع التي لا تسمح بمثل هذا الانقطاع والاقتصار على عوالم التجريد. ودليل ذلك ما يجمع النماذج الشعرية اللونية من عناصر وقوانين مشتركة قادرة على انتاج ايقاع لوني متحد السمات ومتقارب الملامح أشبه بالبنية الايقاعية الخفية (التكوين الايقاعي)، وهي قوانين وشروط لا تسمح كثيراً بالانفلات الذاتي المنعزل أو بالتحليق المسرف في سماوات التجريد بعيداً كلياً عن أرض الواقع مهما بدا الأمر كذلك لأول وهلة.

ولا تخرج هذه البنية الايقاعية الخفية المفترضة عن القوانين الاساسية التي كشفت عنها تجربة قاسم حداد اللونية المبكرة على النحو الذي بيناه، بحيث لم يخرج السلم اللوني عن عناصر القانون العلامي الاساسية، مع ما يتدرج بين تلك العناصر من طبقات وادوار ويتموج من طيف لوني حي. وهو نفسه ما تفصح عنه النماذج الشعرية المذكورة التي يعود زمن كتابتها إلى مراحل مختلفة، تمتد من نقطة تجربة قاسم الأولى حتى آخر ما كتب في هذا المجال، ومن ضمنه ما كتبه قاسم نفسه. وهي جميعها، رغم تطور الوعي باستخدام اللون، تفصح عن ايقاع لوني تشكله عناصر الواقع الاساسية الثلاثة، التوتر الداخلي (الأحمر) ثم الصرع أو العلاقة الاشكالية بين الداخل والخارج، الذات ومحيطها (الأخضر) ثم الهاجس الحلمي الممتد (الأزرق) وهو ما يتطابق أو يتقابل مع عناصر السلم الموسيقي كما ذكرنا(٢٨).

ولا تبدو هذه العناصر ذات قيمة أساسية، إن هي لم تتخذ لها نظاماً تتركب فيه أو إيقاعاً تنتظم بموجبه أو بنية تلتئم في اطارها، مما يجسد حركة الذات على كل من مستوى الداخل الخاص ومستوى الخارج العام تجسيداً

تكوينياً حياً يجعل منه عملاً ابداعياً متميزاً. ولعل عنصر التركيب أو التكوين هو ما يضاف عادة إلى تلك العناصر الاساسية الثلاثة في كل من السلم الموسيقي والسلم اللوني. وهو العنصر المفصلي الحي والجامع لكل العناصر والقادر على تحريكها وتوليد بعضها من البعض الآخر، كما تحرك الروح أعضاء الجسد الواحد، مما ينتج عنه نسق ايقاعي خاص. وهذا هو السبب في «أن عزف السبعة الأصوات الخاصة بالسلم الموسيقي في نفس الوقت، ينتج عنه تآلف هارموني شديد التنافر. . . . ولكن التوافق يتم وفقاً لاختيار خاص بين ثلاثة أو أربعة أصوات. . . وكذلك فإن أداء ألوان الطيف السبعة معاً في نفس الوقت أي خلطها معاً، ينتج عنه اللون الأبيض، وهو أكثر الألوان تنافراً مع البصر»[٢٩].

وما دامت العناصر الموسيقية، ومن ثم اللونية مستخرجة على تركيب عناصر الوجود الأربعة ومتصلة بالطبائع البشرية وحركة الفصول في الطبيعة والأبراج وأيام الأسبوع إلى آخر ما يحاول أهل الموسيقى[٣٠] ربطه بها من عناصر الحياة، فإن استخدام العناصر اللونية، سواء كان استخداماً تشكيلياً مباشراً، أو ضمنياً، لن يتجاوز هذه الطبيعة الايقاعية الكونية والشديدة الخصوصية في الوقت نفسه، خاصة إذا كانت حركة الواقع والذات تسندها وتغذيها وتمدها بايقاع الحياة، كما هو الشأن مع تطور استخدام اللون في تجربة الشعر المعاصر في البحرين، حسبما تكشف عنه النماذج الشعرية المذكورة.

إن النموذج الأول يفصح عن نية واضحة لاستخدام اللون، وذلك من خلال «قراءته» ويعتبرها مدخلاً كان يبحث عنه المناضل للوطن. وفعل «القراءة» فعل ايقاعي في الأساس، نظراً لما ينطوي عليه من انتظام وتسلسل وتركيز وربط ومقدمات تقود إلى نتائج وبداية ونهاية. . . الخ. لذلك فالنموذج لا يضعنا أمام بعثرة لونية اعتباطية، بل هو يوحي لنا منذ اللحظة الأولى بما ستكون عليه الألوان من انتظام ايقاعي طبيعي يكشف عنه فعل القراءة، خاصة حين يتشكل ذلك الفعل/ المدخل في صورة «كتاب» تتقلب صفحاته صفحة صفحة مع تحولات الألوان لوناً بعد لون:

أسود/ أصفر/ أحمر. . . الخ . . . ويلاحظ الايقاع اللوني، هنا عبر ما يحتله كل لون من مساحة ووظيفة وبروز وامتداد في الصورة الشعرية. ففعل القراءة لا يتوقف كثيراً أمام كل من صفحة اللون الأسود وصفحة اللون الأصفر، بل يكتفي النموذج بذكرهما خطفا متتاليين تتاليا عمودياً يوحي بالتقليب والطي والمجاوزة، نظراً لأن اللونين يشكلان التجسيد الواقعي المعروف بانعكاساته النفسية المألوفة من احساس بالظلم واليأس والجفاف. إلا أنهما رغم ذلك ينطويان على خصائص لونية متناقضة، فحين يبدو الأسود ليس لوناً أو يبدو لوناً قمعياً طاغياً ينفي جميع الألوان سواه، فإن الأصفر يبدو إلى جانبه نقيضاً، أي بذرة لونية قابلة للنمو والتدرج نحو اللون الحقيقي الأقوى (الأحمر). ومن نقطة الأحمر تبدأ الصورة الشعرية في التشكل والبروز والامتداد (أحمر عبر المساء المسافر بين قميصك والجلد). ولا تقف الصورة ولا الألوان عن امتدادهما وتحولهما الايقاعي الطبيعي المرتبط بفعل «القراءة». إلا أن ما يختلف هو المظهر التشكيلي الذي يتجلى فيه ذلك الامتداد الايقاعي وذلك نظراً التغير مستوى القراءة (النضال) من السطح الخارجي الصدامي إلى العمق الداخلي السري. وهذا ما يجعل صفحة اللون الأخضر تغيب في فعل القراءة وتنطوي في ثنايا تشكيل الصورة وابعادها الداخلية (شجر لا يموت). كما يصبح اللون الأزرق أكثر غوصاً في أعماق فعل القراءة وتشكيل الصورة، فيتخايل للذهن كما يتخايل الحلم البعيد من خلال توتر اللون الأخضر نفسه المتخفي والمتجسد في مفردة «شجر» المسبوقة بهاجس البحث والسؤال والمتبوعة بفعل النفي «لا يموت» ونفي الموت، أي الحياة الخالدة، يوحي بلون الأبدية (الأزرق) حيث الحلم المتوهج والغائب في الوقت نفسه. ولأن اللون الأزرق يتضمن عادة البياض كما ذكرنا، فإن تناقضاً أساسياً يكشف عن نفسه بين أول صفحة في فعل القراءة (أسود) وآخر صفحة فيه (أبيض)، وذلك على عدد من المستويات منها البروز والخفاء، التقلص والامتداد، الخارج والداخل، الواقع والحلم، البداية والنهاية. وقد حرص التشكيل الصوري على تحقيق ذلك التدرج اللوني المتحلل والمتنقل من نقطة الأسود إلى أفق الأبيض، مجسداً حركة الذات في انتقالها من صحفة

الواقع إلى استبطان صفحات الحلم. وقد تمت تلك القراءة في سياق من الفعل الواحد النامي، وضمن ايقاع لوني ونفسي وصوري ودلالي متماسك، رغم اختلاف عناصره ومكوناته. وقد جسد نظام التفعيلة المتموج والمتناوح بين التقلص والتمدد تلك الوحدة الايقاعية الحية، من الناحية الاطارية. كما جسد حالة التذبذب بين صفحة الواقع والحلم، مما تتصف به قصيدة التفعيلة بشكل خاص.

ولا يختلف النموذج الثاني كثيراً عن هذه النتيجة أو الصورة الايقاعية التي كشف لنا عنها النموذج الأول، خاصة وأنه يستخدم التدرج اللوني نفسه محاولاً خلق سلم ايقاعي عبر وظيفة التشكيل الصورية ذاتها. ولعل ما يميز النموذج الثاني ويلفت الانتباه فيه، تكثيف المساحات اللونية بصورة واضحة. وهي الخاصية التي ينهض عليها بناء النص في مجمله، مما يحيله إلى نص تجريبي حاول صاحبه من خلاله الوصول إلى كتابة «القصيدة اللونية» التي يكون فيها اللون هو السيد الأول على الكلمة، ويكون ايقاع العين المتخيل هو الغالب على ايقاع الأذن الصريح[٣١].

ويتميز النموذج الثالث بقلب هارمونية الايقاع اللوني التي ألفت النماذج والنصوص الشعرية الجديدة استخدامها مجسدة بذلك ايقاع الحياة وحركة الواقع عبر ادوارهما الرئيسية الثلاثة المذكورة. فالنموذج لا يبدأ كالعادة بحالة التوتر الداخلي (الأحمر) أو بلون الواقع الخارجي (الأسود) أو نقيضه (الأصفر) وصولاً إلى الأزرق الموحي أو المائل للبياض عبر اشكالية اللون الأخضر، مما يخلق عادة شعوراً نامياً ويولد احساساً متصاعداً بإيقاع الحياة وحركة الذات فيها. بل نجده يتخذ له طريقاً معكوساً حين جعل «البياض» منطلقاً ايقاعياً يفصح عنه عنوان النص (كالأبيض)، ثم يختفي عن النص تماماً ولا يظهر إلا آخره ضمن الصيغة التشبيهية نفسها، وذلك بعد أن أفسح للازرق فرصة تكوين الايقاع اللوني. وبذلك جعل الحلم مفتاح النص الشعري، ثم راح يهبط تدريجياً عبر عدد من الدرجات اللونية المتكاثفة (الليلكي، اللازوردي، الوردي) وهي تتدرج متداخلة تداخل الوان الغسق المتفتحة المنداحة عن ضوء النهار ساعة الفجر، ممهدة بذلك إلى بروز اللون الأحمر بروزاً مفاجئاً وطبيعياً في الوقت نفسه، ذلك لأن النموذج قد جعل من الأحمر اللون المركزي الذي يتسلسل نحوه ايقاع اللون كما رأينا، ويتفرع منه ثانية عبر حزمة من الأشعة المختلفة في انعكاساتها. وتتمثل مركزية اللون الأحمر ذات الوظيفة المزدوجة (المجمعة والموزعة) في تلك الصورة الشعرية المبينة على خاصية التضاد عبر الفعلين (تطوي/ وتنشر) وعبر صفتي المحسوس والمجرد (الخجل/ والأحمر) وعبر الحجمين الصغير والكبير (رايات/ وألوية). أما عبارة «وتكسر القاعدة» فتشير إلى هذه الوظيفة المزدوجة المتمثلة في امتصاص الألوان وتحويلها إلى صور واقعية تتدرج تدرجاً لونياً خفياً هذه المرة متصاعدة من نقطة الواقع المركزية (الأحمر) المنطوية أساساً على أزرق الحلم كما رأينا، نحو الواقع الصراعي الأخضر في صورة (غابة أغصان في عاصفة) وهي تذكرنا بصورة «الحزن الأخضر» في تجربة قاسم الأولى التي انطلقت من «الحرف الأحمر» وبلغت «الطوفان الأزرق». وهو ما يبلغه الأخضر الخفي[٣٢] هنا وهو يتوجه نحو أفق الرؤيا والحلم (الأزرق) عبر ما توحي به مفردات مثل (السيول، السفن، السواحل) التي يتداعى معها واقع البحر بشفافيته الزرقاء المائلة للبياض تداعياً حراً وخفياً يؤكده انبثاق الأبيض صريحاً لأول مرة في النص، ليختم بذلك لعبة اللون في مستوييها الجلي والخفي، ويربط الضفيرة اللونية من طرفيها الايقاعيين: الصاعد نحو الأزرق والهابط منه، فينحصر السياق النصي بذلك بين بياضين، بياض النهاية وبياض ما قبل البداية أو البداية الفعلية. وهكذا يدخل عنوان النص ضمن ايقاع النص ووحدته العضوية ونموه السياقي، وهذا الاستنتاج ليس تزيداً أو تمحلاً من قبلنا، فهو ميزة من ميزات تجربة قاسم الشعرية كما أوضحنا ذلك بتفصيل أكثر في مكان آخر غير هذا البحث.

ولا شك في أن لخصائص «قصيدة النثر» الايقاعية، دوراً كبيراً في تشكيل الايقاع اللوني على هذا القدر من الحرية المبدعة الذي لاحظناه في نموذج قاسم، وهو ما سمح له بقلب نظام السلم اللوني رأساً على عقب، كما رأينا، مما يقترن، فيما يبدو، بعملية قلب نظام الوزن أو بنية

الايقاع الاطارية من الوزن إلى «النثر». نظراً لأن كلا النظامين يصدر عن مركز ابداعي واحد يتمثل في حيوية الذات الشاعرة، وقدرتها على التخلص من القيود والأنظمة الجاهزة، خاصة وهي تعيش حالة من التوتر بين الحلم والواقع تدفعها إلى الاهتمام بايقاع اللون وتشكيل العلاقة بين عناصره ومكوناته.

إن لايقاع اللون المعبر عن حركة الذات الشعرية المشدودة كالوتر المرهف بين طرفي الواقع والحلم، حضوراً مميزاً ونكهة خاصة في تجربة الشعر المعاصر في البحرين، نظراً لما يتجسد في البيئة الطبيعية من ايقاع لوني متناغم يتدرج بين زرقة البحر والسماء، وخضرة النخل وصفرة الشواطىء الرملية. وهي ألوان صافية مشعة واضحة يؤكد صفاتها تلك ضوء الشمس الساطع الذي لا يغيب على مدار العام، عاكساً ضوء الحلم الأبيض والمثال المطلق على صحو الطبيعة، وداخل النفوس المسكونة بهاجس الخلود المتقطر فيها من الذاكرة الأسطورة الحية عبر اسطورة الأرض التي «لا تغيب عنها الشمس»(٣٣). وهو ما جعل «اللون» الأبيض محبباً وأثيراً إلى قلب الشاعر البحريني، حتى وهو لا يفكر في استخدام اللعبة اللونية وايقاع اللون(٣٤)، كما نلاحظ ذلك في النموذج الخامس (تحتل البياض الحالم نار) وفي صورة للشاعر علي خليفة يقول فيها:

يجيء يوم أبيض في قمة الزمن(٣٥)

وقد يحتل الأبيض قصائد كاملة مثل النموذج الثالث لقاسم حداد. ولعلي الشرقاوي قصيدة طويلة بعنوان (ما الذي أبقى الأبيض مستيقظاً) يسيطر عليها لون الحلم الأبيض ويشكل لحمتها ويوجه حركة ايقاعها اللوني، كما يتضح من هذا المقطع المقتطف منها:

والطفل تَهَجّى
الأسودُ يأكل اكتافَ العمّال
ويبصقها ذهباً في سوق النخّاسينْ
الأحمرُ كان يعاني فقر الدَمْ
الأخضرُ لم يستوعب حلمَ العشبْ
الأصفرُ كان يُصلّي للحَجَر الصمِّيّ
الألوانُ الأخرى ضاعت في الحب
وأنت الأبيضْ
إفتلْ من شفتيك المد المرجانيّ
ومرجحْ أطفال الحرف البدويِّ
بأرجوحات الصعب(٣٦)

ويقف الأسود في الطرف النقيض للابيض، كما هو واضح، مجسداً انعكاس الجزء المظلم من الواقع وشروطه الظالمة على تسلك النفس الحالمة وصحو الطبيعة من حولها وصفاء الذاكرة الأسطورية الخالدة، مما يدخل الأبيض والأسود في ثنائية اشكالية وعلاقة جدلية لا تكاد تخلو منها قصيدة لشاعر بحريني مهما يكن موضوعها أو شكلها أو مرحلة كتابتها، كما فصلنا القول عنها في غير هذا المكان من البحث(٣٧). ولعل ما يعطي هذه الثنائية الاشكالية حضورها في الشعر البحريني هو ارتباطها بثنائية النور والظلام الأزلية المنحدرة من أصول اسطورية غائرة في التجربة الانسانية. وهذا ما يدعم حضورها في كل المراحل الشعرية وعند جميع الشعراء في البحرين، اضافة إلى ما ذكرناه سابقاً من أسباب تتصل بالطبيعة وعناصرها.

إن الشعراء الشباب في البحرين، رغم ذلك، هم أول من اكتشف ايقاع العلاقة اللونية المتحركة جدلياً بين طرفي تلك الثنائية الأزلية، وذلك من خلال ما اكتشفوه من قوانين تربط بين عناصر في الواقع والطبيعة، خاصة العلاقة الحيوية بين النخلة والبحر التي لم يلتفت إليها قبلهم أحد من الشعراء على الصعيد الواقعي وعلاقاته المتشابكة القديمة قدم وجود الانسان في جزر البحرين على النحو الذي بيناه في دراسة اخرى(٣٨).

إن اكتشاف العلاقة الواقعية الصميمة بين اللونين الأخضر والأزرق (النخلة والبحر)، عبر نقاط تقاطعهما الاشكالية المتعددة، هو ما قاد إلى الكشف عن تلك المعاناة الداخلية الحية التي عاشها انسان البحر والنخلة في صراعة مع واقعة والمتمثلة في اللون الأحمر الذي أصبح مركز الايقاع اللوني حسبما رأينا، كما هو مركز ايقاع حركة الواقع. ومن اللون الأحمر بدأ الشاعر في تشكيل أول تجاربه ومحاولاته في ايقاع اللون كما رأينا ذلك في تجربة قاسم الأولى حيث لعبت الألوان الثلاثة (الأحمر، الأخضر، الأزرق) وحدها،

دور المقامات اللونية وثوابت القانون الأساسية في تلك التجربة المبكرة، ولكنها مقامات متلابسة مع حركة الواقع وعناصره قبل أن تستقل وتتجرد في مسار تطور ايقاع اللون وتوظيفاته على النحو الذي بيناه. ويعود ذلك إلى أن منطلق الرؤية الشعرية الحديثة، ابتداء من مطلع الستينات هو الواقع نفسه مكاناً وزماناً في تقاطعه الجغراتاريخي، فحس الرؤية يهدي الحياة ويرتقي بصورها الطبيعية المحسوسة نحو الانسانية والمعقول. أي يرتقي بالحياة من المكان إلى الانسان ويقدم للانسان مظاهر المكان الطبيعية قمصاناً لحدسه ومشاعره وأفكاره[٣٩].

وليس أدل على هذا الانبثاق الواقعي، من ذلك الترابط العضوي الذي نلحظه بين ايقاع اللون وإيقاع الحرف في معظم النماذج السابقة. فلون الحرف عند قاسم احمر والشرقاوي «يقرأ» اللون مرة «ويتهجى» اللون مرة أخرى، وفي النموذج الثاني اللون «لغة» تفصح عن نفسها. وكتابة القصيدة في النموذج الخامس نار تحتل البياض الحالم. فهاجس الربط العضوي بين ايقاع الصورة وايقاع الصوت في اللغة الشعرية دليل على انبثاقها العميق من قوانين الواقع الزمكانية، لأن ذينك الايقاعين يشكلان قانون اية ضفيرة لغوية حقيقية، خاصة في اطار اللسان العربي حسب نظرية الأرسوزي، إذ ان «اللسان العربي اشتقاقي البنيان، ترجع كافة كلماته إلى صور صوتية ـ مرئية، مقتبسة مباشرة عن الطبيعة الخارجية، تقليداً للأصوات الحاصلة فيها أو عن الطبيعة الإنسانية، بياناً لمشاعرها»[٤٠]، إضافة إلى أنهما جزء من الوظيفة الشعرية المجازية كما أشرنا.

وأخيراً لا بد من هذا السؤال: لماذا لم يقف استخدام اللون عند وظيفته الطبيعية الأولى المتلابسة مع عناصر الواقع على النحو الذي لاحظناه في تجربة قاسم المبكرة، مما يتناسب مع قانون اللسان العربي الذي عبر عنه الارسوزي؟ ولماذا اتخذ له هذا المسار الذي تطور فيه نحو التجريد والرمز وتشخيص اللون؟.

لعل ما لاحظناه من أسباب حول تشخيص الحرف وتجسيده يجيب على جانب كبير من السؤال، نظراً لما ذكرناه من علاقة متلازمة بين ايقاع اللون وايقاع الحرف. فكل من الحرف المجرد واللون الصرف يشكل قناعاً رمزياً واقياً من بطش سلطة الواقع خاصة السياسية منها. واطراد تطور ايقاع كل منهما نحو التوظيف المجرد دليل على اطراد واقع البطش والقمع واستفحاله وضغطه الواضح على قوانين «الخلق» مما يدفع بها عادة من حرية الخارج الطبيعية إلى حرية الداخل التعويضية المصطنعة، وذلك على نحو تعبيري خاص عالجناه في مكان آخر غير هذا البحث[٤١].

غير أنه لا ينبغي أن ننسى أن سلطة الواقع هي كل واحد لا يتجزأ على صعيد الزمان والمكان. فاللغة والأشكال والتقاليد الأدبية والاجتماعية والسياسية والثقافية والنفسية اجزاء في اطار بنيوي واحد. وهو الذي حال دائماً، قبل منتصف الستينات من القرن الحالي، دون اكتشاف قوانين الواقع الجوهرية المتمثلة في علاقة النخلة بالبحر من جهة، وعلاقة الانسان الحقيقي (الكادح الفقير) بهما من جهة ثانية. فالطبيعة ازاء تلك الرؤية القاصرة كتاب مغلق لا تملك اللغة التقليدية سوى فك حروف عنوانه المتباعدة. لأن اللغة بكلماتها وحروفها وأصواتها ومرئياتها وقواعدها وتراكيبها وأخيلتها المتوارثة مسكونة بقوانين السلطة الرسمية الكابحة ذات الخصائص الاستلالية والوسائل القمعية المتعددة والمتجسدة على أرض الواقع. وبذلك كبح الانسان الحقيقي (الشعبي) واستغل على مدى التاريخ أبشع استغلال، على صعيد العمل والفن والخيال والفكر. ففقد الحرية والمقدرة على التعبير عن تلك العلاقات الجوهرية التي تربطه بعناصر الواقع الاساسية مثل النخلة والبحر وما يربط بينهما من علاقات اسطورية وتاريخية وواقعية حميمة، لا يمكن التعبير عنها إلا بخيال طليق ولغة متحررة تصدر عن علاقات واقعية حرة وشروط انسانية بعيدة عن القمع والاضطهاد والاستغلال والكبح.

وهذا ما لم يتحقق قبل احداث منتصف الستينات الشعبية الواسعة والعارمة التي اتسمت لأول مرة بعدد من الخصائص لم تتسم بها جميع حركات التململ الوطنية السابقة، وأهمها الوعي الفكري الثوري نظراً لما افرزته تلك الانتفاضة من شريحة ثقافية خارجة من صلب الطبقات الشعبية الفقيرة

استطاعت بدورها أن تفرز حساسية شعرية جديدة تمثلت في محاولة تحرير لغة الانسان الكادح وخياله وتكوينه النفسي والفكري وتقاليده الأدبية من سجنها القديم وقيودها المتراكمة الصدئة وقوانينها الواقعية الفوقية، وصولاً إلى قوانين الواقع الحقيقية الرابطة بين الانسان وعناصر الطبيعة الانسانية. فكانت النخلة والبحر دعامتي تلك الطبيعة، وكان الشقاء الانساني الطويل جوهر العلاقة المشتركة والمتقاطعة بينهما. فكان الايقاع اللوني الثلاثي الذي ذكرناه (الأخضر، الأحمر، الأزرق) عماد تلك العلاقة بين النخلة والبحر والدم المسفوح. وضمن ذلك تم الربط العضوي بين الايقاع اللوني وايقاع الواقع. وهو ربط يتضمن في التجربة الشعرية المبكرة، كما رأينا رغبة تحرير كل طرف بقوة الطرف الآخر. بعد وعي نقطة التقاطع الاشكالية بين الطرفين، الواقع والحلم.

غير أن واقع القمع المتجدد والخيبة التي منيت بها الطبقات الشعبية في آمالها واحلامها وتطلعاتها، قد حول اتجاه حركة الذات الشاعرة من الخارج إلى الداخل، بحيث اهتمت داخلياً بادواتها ووسائل تعبيرها السرية الخاصة بها ليتحقق لها التعبير عن الواقع بالصورة الداخلية الصادقة العميقة الممكنة. وهي صورة مبنية، كما هو واضح، على افتراض معادلة صعبة يتسنى لطرفها الداخلي المكبوت الوصول إلى الطرف الخارجي في غفلة من بطش سلطة الواقع وقوانينه الكابحة على مختلف الأصعدة. فكانت الرموز والأقنعة والمرايا والتجريد وغير ذلك من الوسائل والحيل الفنية الممكنة والتي من بينها استخدام الحروف والألوان، كما رأينا، استخداما انتقل بوظيفتها من مستوى التعبير الواقعي المائل للوضوح إلى مستوى التعبير الرمزي المائل للغموض.

وبقيت العلاقة بين التجريد الرمزي الناتج عن تطور وظيفة اللون الايقاعية والواقع قائمة ومتينة، رغم ذلك، كما هو الشأن مع تطور ايقاع الحرف، نظراً لأن قوانين الواقع ومضامينه هي موجهة الشاعر الاساسية ومحركة تجربته الشعرية وهي التي تفرض عليه استخدام هذا الشكل التعبيري أو ذاك، ونظراً لما يتميز به واقع البحرين من قوانين وعلاقات اشكالية يتعذر على الشاعر، في أي وقت، التجرد من وطأتها وضغطها التاريخي المطرد، خاصة في العصر الحديث. وهو ما انعكس تدريجياً على شكل القصيدة وفضائها التشكيلي الخارجي المحيط والمتداخل مع لغتها الشعرية وفضائها الداخلي.

الهوامش

(١) انظر مجلة (فصول) عدد ٤ عام ١٩٨١ (ندوة العدد).

(٢) مايسترو يوسف السيسي: دعوة إلى الموسيقى، سلسلة عالم المعرفة) الكويت ١٩٨١، ص ٤٨.

(٣) نفسه.

(٤) ابراهيم العريض: نظرات جديدة. انظر (الموسيقى الشعرية) ص ١٩.

(٥) نفسه. راجع الجدول الذي يقابل فيه اثنان من الموسيقيين العالميين بين الألوان والمقامات. راجع دعوة إلى الموسيقى.

(٦) جان برنيس (المخيلة) ت. د. خليل الجر، المطبعة البولسية، لبنان ١٩٧٧ سلسلة ماذا اعرف (٤)، ص ٢١.

(٧) ينبغي أن نشير هنا إلى إمكانية البحث في ايقاعات عديدة تتصل ببقية الحواس كالشم واللمس والذوق. ولعل وجود هذه المجالات أقرب في واقعه ونسقه إلى إطار الأنظمة الدلالية منه إلى مصطلح الايقاع المرتبط عادة بالصوت والأذن. إلا أنها رغم ذلك تدخل في اطار المفهوم الواسع لمعنى الايقاع باعتباره نظاماً، بصرف النظر عن طبيعة ذلك النظام ومادته أو الحاسة المكلفة بالتقاطه وترجمته. وهذا هو معنى قول بودلير «اسمع موسيقى وأرى تشابها وارتباطاً وثيقاً ما بين الألوان والأصوات والعطور. ويخيل لي أن كل هذه الأشياء وليدة شعاع واحد من الضياء. ينبغي أن تجتمع في نشيد عجيب».
أنظر د. انطوان غطاس كرم (الرمزية)، دار الكشاف، بيروت ١٩٤٩، ص ٩٢.

(٨) ص ١/٩٩.

(٩) في قصيدة اخرى بعنوان (حروف النار) يقول قاسم (لأن حروفنا الخضراء والحمراء: ملء مخاضها ثورة)، انظر ص ١/٩٥.

(١٠) Joseph, Williams: Sematic Laws, ch. 8. (Linguistic Prespectives on Litérature) BX Ching, Halex and Luns Ford. London, F.P. 1980, P: 172.

(١١) (١٢) (١٣) (١٤) المصدر السابق نفسه.

(١٥) (١٦) المصدر السابق نفسه.

(١٧) يقول محمد ياسر شرف في مقالة له بعنوان (النثيرة جنس أدبي جديد): أما القول بموسيقى «داخلية» ذات مواصفات لا تخضع لمقاييس «خارجية» تعرف بها الموسيقى «الخارجية» من حيث هي ظاهرة فيزيائية، فهو ادعاء وجود شيء لا يبرهن وجوده إلا الزعم بأنه موجود. وهذا ما يجعل الموسيقى الداخلية وهماً، منتجا خيالياً مفروضاً ليس له وجود واقعي في الزمان والمكان. انظر مجلة (الأقلام) العراقية، عدد ١٠ و١١ (١٩٨١).

(١٨) على اعتبار أن اللون الأصفر الرابع يدخل في تركيبها جميعاً وبذلك يمثل عنصراً تركيبياً مشتركاً بين الألوان الثلاثة ومشتقاتها الأخرى، كما سنرى وقد يستقل اللون الأصفر بظهوره احياناً.

(١٩) انظر ص ٦/٧، قصيدة (ما الذي أبقى الأبيض مستيقظاً).

(٢٠) أنظر (تقاسيم) ص ٥٨، والليل الأبيض ص ١٨ والظلمات البيضاء ص ٦٢.

(٢١) علي الشرقاوي: ص ١/٥٧. عنوان القصيدة (من أين تأتي... إلى أين تذهب؟).

(٢٢) كاتب البحث، ص ٢/٣٢.

(٢٣) قاسم حداد، ص ٤/٤١، قصيدة (كالأبيض).

(٢٤) أحمد مدن: ص ١/٦٨.

(٢٥) فوزية السندي: ص ١/٢٦ من قصيدة بعنوان (النورس).

(٢٦) د. صلاح فضل: منهج الواقعية في الابداع الأدبي، الهيئة المصرية العامة ١٩٧٨، ص ١١٥.

(٢٧) يقتبس المؤلف هذا الرأي من كتاب روجيه جارودي (بالفرنسية) الموسوم؛ D'un réalisme sans rivages, Paris, 1963.

(٢٨) راجع هذه المقابلات بين عناصر السلمين الموسيقي واللوني عند اثنين من كبار الموسيقيين العالميين، في الجدول المشار إليه سابقاً، والوارد في كتاب (دعوة إلى الموسيقى، ص ٤٩).

(٢٩) دعوة إلى الموسيقى، ص ٥٠.

(٣٠) أنظر كتاب الشجرة ذات الأكمام الحاوية لأصول الأنغام (الفصل الأول)، مجهول المؤلف.

(٣١) نشرت القصيدة أول مرة في مجلة (الآداب) البيروتية، عام ١٩٧٨، وقد تصدرتها عبارة «قصيدة لونية».

(٣٢) إن اللون الأخضر لا يفارق ايقاع اللون في تجربة قاسم حداد، وأن هو بدأ خافياً لا يبين. يقول في مجموعته (شظايا) وضمن مقطوعة مستقلة بعنوان (اغواء): رأيت الأخضر يغلب الجبل ويغويه. ص ٥٣. كما يقول في (قلب الحب) ضمن مقطوعة مكرسة للون الأخضر: يتمشيان... اثنان في واحد/ والأخضر يرافقهما... الخ. ص ١٤١.

(٣٣) راجع (الذاكرة الاسطورية) في (اشكاليات ما قبل النفط) بالملحق المستقل.

(٣٤) في التجارب والمجموعات الشعرية الأولى يبرز في مفردات ذات دلالات رمزية مثل (الشمس، النهار، الضوء، الفجر... الخ) وتلفت كثرة استخدامها الباحث إلى الحد الذي لا يمكن فصلها عن سياق تطور الايقاعي اللوني، خاصة وأن هذا الاستخدام الأبيض طرف ثنائية اشكالية مطردة طرفها الآخر المقابل (الأسود) في صورة الدلالية المختلفة.

(٣٥) ص ٢/٤٧.

(٣٦) ص ٦/٨. تاريخ القصيدة ١٩٨١.

(٣٧) راجع ثنائية الضوء والظلمة في الفصل الثاني من بنية المضمون. انظر: السكون المتحرك (تحت الطبع).

(٣٨) انظر (ماقالته النخلة للبحر: دراسة في شعر البحرين المعاصر) ١٩٨١.

(٣٩) د. خليل احمد: دور اللسان في بناء الانسان عند زكي الارسوزي، دار السؤال دمشق، ط ٢، ١٩٨١، ص ١٠٤.

(٤٠) دور اللسان في بناء الانسان، ص ١٠٢.

(٤١) راجع وظائف الرمز الثلاث الاجتماعية والنفسية والفنية في (بنية اللغة) الفصل الثاني «حيز الترميز».. من اطروحتنا للدكتوراه (السكون المتحرك).

